



IdeAs

Idées d'Amérique

14 | 2019

Populismes dans les Amériques

Whitman continental

Delphine Rumeau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ideas/6364>

DOI : 10.4000/ideas.6364

ISSN : 1950-5701

Éditeur

Institut des Amériques

Référence électronique

Delphine Rumeau, « Whitman continental », *IdeAs* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 09 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/6364> ; DOI : 10.4000/ideas.6364

Ce document a été généré automatiquement le 9 novembre 2019.



IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Whitman continental

Delphine Rumeau

- 1 L'œuvre de Walt Whitman constitue un jalon essentiel non seulement pour la littérature américaine, mais encore pour la littérature mondiale. La première édition de *Feuilles d'herbe* date de 1855, puis l'œuvre a été considérablement réécrite et remaniée au fil d'éditions successives, jusqu'à la dernière, en 1891. Or s'il a fallu encore un certain temps avant que Whitman ne trouve sa place dans le canon états-unien (pour le dire vite, avec le livre de F. O. Matthiessen, *American Renaissance*, en 1941), il s'est imposé en revanche dans les débats poétiques européens et latino-américains dès la Belle-Époque, suscitant une remarquable réception créatrice. Le détour par l'étranger semble avoir été nécessaire pour que Whitman soit reconnu comme poète national (c'est aussi ce que suggère Ezra Pound lorsqu'il explique dans *Patria Mia*, en 1913, avoir pu entendre Whitman seulement depuis l'Europe). Les interprétations les plus polémiques y ont été proposées (le Whitman homosexuel est d'abord anglais et allemand ; le Whitman socialiste britannique est relayé par le Whitman communiste soviétique), avant de faire retour, *mutatis mutandis*, aux États-Unis. Whitman a lui-même largement programmé cette intense réception, s'adressant dans les poèmes liminaires aux « poets to come », poètes de l'avenir qui le « justifieront » ; il s'est en outre adressé aux « foreign lands », et son poème « Salut au monde » (le titre original est bien en français) a rencontré un écho considérable, constituant souvent l'une des premières pièces traduites
- 2 Pour autant, on est en droit de se demander pourquoi l'appel lancé par Whitman à ces lecteurs mondiaux et à ces poètes de l'avenir a si bien été entendu et a trouvé tant de « répondants ». L'hypothèse que je formule dans mon livre *Fortunes de Walt Whitman* (Rumeau D., 2019) est que le poète américain a essentiellement incarné l'idée de modernité, notion fondamentale pour l'Europe de la fin du XIX^e siècle, dans tous ses aspects (social, politique et bien sûr poétique). Pour l'Amérique latine, sur laquelle je concentrerai ici mon propos, ce qui a surtout sollicité l'attention, c'est le modèle continental, l'exemple d'une poésie authentiquement « américaine » inventant ses représentations et s'affranchissant des formes européennes. Cela étant, la réception de Whitman en Amérique latine passe souvent par des médiations européennes, surtout lorsqu'elle est un peu plus tardive (c'est le cas du Brésil, dans les années 1920). Le

rapide parcours continental que nous proposerons ici impliquera ainsi quelques détours transatlantiques.

Prolonger Whitman

- 3 C'est au Cubain José Martí que l'on doit le premier texte important en espagnol sur Whitman : il s'agit du compte rendu d'une lecture par le poète lui-même à New York, en 1887. Martí écrit pour la presse un éloge appuyé de l'homme et de son œuvre, dont il salue la nouveauté. Il fournit ainsi la matrice d'une tradition de portraits de Whitman en poète chenu, comme dans un sonnet de Rubén Darío en 1890 – qui insiste sur l'autorité du barde américain – ou un autre, plus tardif, de Jorge Luis Borges, en 1966, qui prend une inflexion beaucoup plus mélancolique. Le *modernismo* sud-américain s'empare ensuite de la poésie de Whitman, quand bien même celle-ci peut sembler en contradiction avec certaines caractéristiques de ce mouvement, d'abord tourné vers le Parnasse français et vers la recherche formelle. C'est que la revendication whitmanienne marque précisément un tournant dans l'évolution du *modernismo*, de plus en plus à la recherche d'une voix « autochtone » : cela est très visible dans l'œuvre de Darío, qui pratique davantage le poème long, volontiers énumératif, et la polymétrie. À terme, tout un pan du *modernismo* devient *nuevomundismo* (nouveau-mondisme) : chez des poètes comme Leopoldo Lugones (*Las montañas de oro*, 1897) ou José Santos Chocano (*Alma américa*, 1906), la référence à Whitman est forte et le modèle continental s'affirme. Chocano déclare ainsi vouloir être « le poète de l'Amérique » dans le prologue de *Alma América* et sous-titre certains de ses poèmes « à la manière yankee ». Il faut aussi mentionner l'œuvre de l'Uruguayen Armando Vasseur (*Cantos augurales*, 1904, *Cantos del Nuevo Mundo*, 1907), premier traducteur conséquent de Whitman en espagnol : son anthologie *Poemas*, publiée en 1912, fera date et sera longtemps la seule version de Whitman pour les hispanophones. Vasseur, d'origine française, publie la traduction en Espagne et s'appuie sur les traductions italiennes et françaises : le filtre transatlantique est ici puissant.
- 4 Cela étant, les lectures hispano-américaines diffèrent des lectures européennes en ce qu'elles mettent davantage l'accent sur la dimension continentale. Cela a deux implications majeures. D'une part, Whitman apprend aux poètes latino-américains à se dégager des modèles européens et à appréhender par eux-mêmes l'espace et la nature qui les constituent. Cet aspect est encore très visible chez Pablo Neruda, qui est en un sens l'héritier prodige des poètes *nuevomundistas*. Dans l'ode qu'il lui consacre en 1956, il s'adresse à Whitman pour le remercier de lui avoir appris « à être américain », à regarder le paysage. D'autre part, la dimension épique de l'œuvre whitmanienne est davantage soulignée qu'en Europe : elle inspirait déjà les longs poèmes de Lugones et de Chocano, elle est encore plus visible dans *Canto General* de Neruda (1950), qui se présente explicitement comme une épopée du continent. Notons que les poètes antillais saluent aussi l'invention épique américaine de Whitman : Derek Walcott lui rend hommage dans *The Muse of History* (aux côtés de Neruda, lui aussi « poète adamique »), tout comme Édouard Glissant dans *La Poétique de la Relation*.
- 5 Whitman est aussi présent dans les francophonies américaines, en particulier dans le Canada français des années 1930, où il joue un rôle dans la réorientation de la poésie vers des formes continentales, dans un mouvement qui peut rappeler le tournant nouveau-mondiste du *modernismo*. C'est à un Franco-Américain (c'est-à-dire un États-

Unien né de parents canadiens-français émigrés), Rosaire Dion-Lévesque, que l'on doit une traduction de Whitman en « français d'Amérique ». Dion-Lévesque, juriste et poète à ses heures, a découvert Whitman lors d'un voyage en Belgique : il en est bouleversé et entreprend une traduction (partielle). Or dans le contexte alors très clérical et très conservateur du Canada français (où il entend faire publier son travail), il s'avère impossible de trouver un éditeur qui accepte le volume, jugé trop scandaleux. Dion-Lévesque s'associera avec un éditeur pour fonder une maison *ad hoc*, Les Elzévir, qui accueille en 1933 les *Meilleures pages traduites de l'anglais* de Walt Whitman. Si la traduction est, en fait, passée relativement inaperçue, Whitman a en revanche marqué plusieurs poètes de la période (notamment ceux des cantons de l'Est, comme Alfred DesRochers) et Les Elzévir, devenues les Éditions du Totem, publieront par la suite des textes qui remettent en question les fondements de l'identité canadienne-française.

Compléter Whitman

- 6 La revendication whitmanienne fait toutefois rapidement entendre des accents moins concordants. C'est qu'il ne s'agit pas d'être l'imitateur de Whitman, son strict équivalent pour l'Amérique latine, dans la mesure où la différence culturelle et politique est de plus en plus ressentie avec les États-Unis. Il faut alors compléter, sinon corriger, l'œuvre de Whitman.
- 7 Pour l'Amérique hispanophone, deux éléments de différenciation (qui peuvent sembler contradictoires) sont particulièrement saillants : l'hispanité et l'indianité. On pourra s'étonner de la revendication « d'hispanité » par certains héritiers de Whitman, puisque ce qui a séduit chez le poète états-unien a d'abord été l'affranchissement des modèles européens. C'est qu'il faut se resituer dans le contexte de la guerre de 1898, qui a conduit à la perte de Cuba pour l'Espagne et à l'affirmation d'une volonté impériale états-unienne : les anciennes colonies constituent à leur tour une menace impériale. Ce sentiment apert très nettement dans le poème de Rubén Darío adressé à Theodore Roosevelt en 1905 : Darío, tout en suggérant que seule la voix de la Bible, ou celle de Whitman, pourrait atteindre le président états-unien, oppose clairement l'Amérique du Nord, tournée vers l'avenir, la richesse, à « son » Amérique, celle du passé et surtout de l'amour. Est ici introduit l'autre élément majeur de différenciation : le rapport au passé indigène. Dans le prologue des *Proses profanes et autres poèmes*, Darío est plus explicite, déclarant que toute la poésie de son Amérique réside dans les vieilles choses, Palenke et Uxatlán, dans l'Indien légendaire, l'Inca sensuel ou le grand Moctezuma, et s'adressant à Whitman pour lui dire : « Le reste est à toi ! ». De manière très similaire, Chocano aurait déclaré (mais la citation, quoique partout rapportée, n'est pas attestée) : « Walt Whitman a le Nord et moi j'ai le Sud ». Surtout, il donne comme sous-titre à son long poème *Alma América* « *Poemas indo-españoles* », où l'on voit bien réunies les deux composantes historiques de l'épopée du Sud. Le rapport à l'histoire, au passé à la fois colonial et américain, est en effet une différence culturelle importante entre les deux Amériques (Octavio Paz reprendra cette idée dans *L'Arc et la Lyre*), et si le *Chant général* de Neruda témoigne de la force du modèle whitmanien, on voit aussi combien celui-ci est lesté d'un poids historique tout autre.
- 8 L'idée de compléter l'œuvre de Whitman plutôt que de la prolonger est plus forte encore au Brésil, où il s'agit même parfois de la « corriger ». Whitman y a été lu un peu plus tardivement, et sa première réception est très marquée par les filtres français, qui

ont par exemple rendu topique l'association avec Verhaeren. En d'autres termes, le Whitman brésilien incarne moins les grands espaces que le Whitman hispano-américain, et il est plus lié à la modernité urbaine. Il est ainsi cité dans la préface de *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, le grand recueil du *modernismo* brésilien, qui, en 1922, introduit le vers libre, associé à l'argot *paulista*. En 1925, le recueil de Ronald de Carvalho *Toda a America*, sans citer explicitement Whitman, est très marqué par son empreinte stylistique. Or le titre du recueil, qui est aussi celui du poème final, ne doit pas induire en erreur : le panaméricanisme n'est pas recherche d'une totalité unifiée, mais inclusion d'une très grande diversité, et l'accent est notoirement mis sur tous ceux qui ne figurent pas, ou si peu, chez Whitman. Dans le poème de Jorge de Lima « A minha America » (1927), la volonté de compléter Whitman, à qui est présenté « l'arc-en-ciel des races », devient plus polémique et se double de la dénonciation des lynchages et des violences raciales aux États-Unis. L'exemple brésilien montre en accéléré l'évolution de la réception de Whitman en Amérique latine, marquée par une appropriation politique de plus en plus vigoureuse.

- 9 Avant de développer ce dernier point, je voudrais toutefois suggérer que le même rapport de complémentation – voire de rectification – s'est produit aux États-Unis mêmes, avec un léger décalage par rapport à l'Amérique latine. Ce sont d'abord les poètes afro-américains qui se sont appropriés Whitman à partir des années 1920, suivis par les poètes latinos, alors que les Amérindiens ont entretenu un rapport beaucoup plus critique au poète. Cela s'explique en partie par l'œuvre de Whitman elle-même : pour le dire vite, Whitman, sans être un grand abolitionniste, inclut les Noirs dans sa poésie, alors qu'il ne retient des Amérindiens que des noms de lieu, traces d'une présence vouée à l'effacement. Cela s'explique aussi partiellement par des décalages temporels : la réception amérindienne est plus tardive, commençant à une époque (les années 1980), où le discours sur le multiculturalisme a changé, tout comme le rapport au canon national. Quoi qu'il en soit, Whitman a été longtemps revendiqué par des poètes afro-américains (cela est beaucoup plus complexe aujourd'hui), à commencer par Langston Hughes. Son poème « I, Too, Sing America » (1925), qui demeure l'un des plus célèbres de l'auteur, constitue la part la plus visible de la relation au long cours de Hughes à Whitman. Le titre de ce poème a, au demeurant, beaucoup été repris par d'autres poètes des Amériques noires, mais aussi par des poètes comme Rafael Alberti (traducteur de Hughes en espagnol) ou Pablo Neruda, traçant des communautés poétiques transatlantiques. Les poètes latinos (*Hispanic American*) ont eux aussi un rapport généralement très positif à Whitman, et l'on peut penser que la vigueur et l'enthousiasme des réceptions latino-américaines ont agi en retour. En revanche, la relation est beaucoup sceptique, voire critique, chez des poètes amérindiens ou d'origine amérindienne comme Simon Ortiz ou Bruce Cutler (qui évoquent tous deux Whitman dans des poèmes sur le massacre de Sand Creek).

Enrôler Whitman

- 10 Je voudrais dans un dernier temps insister sur le caractère de plus en plus politique de la réception « hémisphérique » de Whitman. La relation de Neruda à Whitman est à cet égard emblématique : si Whitman a d'abord été pour lui le pionnier d'une poésie continentale, il devient après la Seconde Guerre mondiale (et l'adhésion de Neruda au Parti communiste) le grand « *compañero* », qu'il enrôle dans les combats du prolétariat

et surtout contre l'impérialisme états-unien : en 1948, dans « Que despierte el leñador » (« Que s'éveille le bûcheron »), Whitman est interpellé pour chanter avec Neruda la reconstruction de Stalingrad. Cette évolution est même thématisée dans « l'Ode à Walt Whitman », dans laquelle Neruda s'adresse d'abord à son guide américain avant de convoquer le peuple pour restaurer la fraternité.

- 11 Or pour comprendre cette appropriation très radicale, deux détours transatlantiques sont encore nécessaires. D'une part, une tradition whitmanienne socialiste, puis communiste, s'est constituée en Europe dans la première partie du xx^e siècle. Whitman a connu un très grand succès auprès des socialistes britanniques, qui l'ont érigé en prophète politique. Cette lecture s'est fortement amplifiée lorsque Whitman a été récupéré à des fins de propagande communiste au moment de la Révolution russe : des tirés à part ont été distribués aux soldats de l'Armée rouge, des tirages importants de la traduction de Tchoukovski, avec une postface du Commissaire du peuple Lounatcharski ont été réalisés (50 000 exemplaires en 1919). Le succès de Whitman ne s'est jamais démenti pendant la période soviétique, même si le début des années 1920 marque le sommet de sa popularité. L'autre élément important pour comprendre ce virage politique est la traduction de « Song of Myself » par le poète León Felipe, Espagnol en exil au Mexique. Celui-ci publie en 1941 une traduction intitulée « Canto a mí mismo », qu'il faut lire dans le contexte de la défaite des Républicains en Espagne et dans celui de la Deuxième Guerre mondiale, qui, à cette date, tourne plutôt à l'avantage du camp fasciste. La traduction, que Felipe préfère nommer « paraphrase », est précédée d'un prologue qui insiste sur la nécessité d'agir et fait de Whitman le porte-drapeau de la révolte et de l'appel à l'intervention des puissances démocratiques. On notera aussi que Felipe a développé une conception de la traduction originale, qui autorise l'écart, l'intervention, et revendique le brouillage des frontières auctoriales – on pourrait y voir une forme de « collectivisation » textuelle. Si Jorge Luis Borges, lui-même grand lecteur de Whitman, s'est insurgé contre la traduction de Felipe (il dira même avoir commis en réaction sa propre traduction de Whitman, plus tard, en 1969), celle-ci demeure jusqu'à aujourd'hui très diffusée et très connue en Amérique latine.
- 12 C'est donc sur ce double fond que l'on situera les lectures politiques, le plus souvent communistes, qui sont faites de Whitman après la Seconde Guerre mondiale. L'exemple de Neruda est le plus illustre. Il est également l'un des plus radicaux : dans son dernier recueil, en 1973, *Incitation au nixonicide et éloge de la révolution chilienne*, Neruda demande ainsi à Whitman de tirer avec lui des balles poétiques sur Nixon. Il faudrait toutefois mentionner d'autres textes, parmi lesquels le *Contracanto a Walt Whitman* de Pedro Mir. Comme Felipe, et comme Neruda en 1948, c'est en exil que le Dominicain Pedro Mir s'adresse à Whitman dans un long poème politique, publié au Guatemala en 1952. Mir propose essentiellement de substituer au « je » de Whitman un « nous » qui sera plus à même d'actualiser le programme démocratique du barde états-unien. Ce contrechant est non seulement dialogique, mais choral. En effet, Mir répond aussi, quoique plus implicitement, par des jeux d'intertextualité et par le rappel de motifs, à Neruda et à García Lorca, lui-même auteur d'une « Ode à Walt Whitman », écrite à New York à la fin des années 1920 et publiée de manière posthume en 1940 (l'ode de Lorca touchait plus à l'homosexualité de Whitman, mais la question politique y affleurait également, puisque les idéaux whitmaniens y apparaissaient bafoués, sans espoir de restauration : à ce pessimisme répondent les exhortations à l'action collective de Neruda et de Mir).

- 13 Pour conclure, on notera que, là aussi, les lectures latino-américaines, très politisées, ont agi en retour sur l'image de Whitman et l'usage qui en est fait aux États-Unis mêmes. Si un Whitman prolétarien avait déjà surgi dans les années 1930, dans le contexte de la Grande Dépression, il a ensuite été surtout considéré comme poète fondateur du canon national. Dans les années 1970, resurgit un Whitman très militant, chez des poètes souvent lecteurs de poésie latino-américaine. C'est ainsi que Ginsberg (sans être communiste) a traduit en anglais une partie du poème de Neruda « Que despierte el leñador », qui, on s'en souvient, faisait de Whitman un stalinien. À l'instar de Neruda, il associe souvent Maïakovski et Whitman dans ses poèmes. Plus récemment, en 2015, Martín Espada, grand lecteur de Neruda, a publié un recueil très politique, *Vivas To Those Who Have Failed*, dont le titre est un vers de Whitman. À l'heure de la commémoration de l'anniversaire de Whitman, les lectures politiques dominent aux États-Unis (la question dépasse bien sûr le cadre de cette réception hémisphérique et s'inscrit dans une tendance plus générale de la critique). Si elles sont largement encomiastiques, cherchant toujours en Whitman un idéal démocratique que l'expérience historique n'a pas confirmé mais qui demeure fécond, elles ont aussi fait entendre des voix plus discordantes (en particulier du côté des poètes afro-américains). Whitman demeure ainsi un poète plus polémique que l'image de « poète national » ne le laisse penser, et il n'est pas inutile de rappeler que les interprétations et les appropriations les plus audacieuses ou les plus controversées, ont vu le jour à l'étranger et ont circulé dans des trajectoires transatlantiques et hémisphériques avant d'être entendues aux États-Unis.
-

AUTEUR

DELPHINE RUMEAU

Delphine Rumeau est Maître de conférences en littératures comparées, habilitée à diriger des recherches, à l'Université Toulouse - Jean Jaurès (LLA CREATIS) delphine.rumeau@univ-tlse2.fr